



TITLE:

# Le Théâtre Dada et Surréaliste(I) : L'Univers Théâtral de Georges Ribemont-Dessaignes

AUTHOR(S):

TERADA, Mari

---

CITATION:

TERADA, Mari. Le Théâtre Dada et Surréaliste(I) : L'Univers Théâtral de Georges Ribemont-Dessaignes. 仏文研究 1982, 11: 201-246

ISSUE DATE:

1982-01-25

URL:

<https://doi.org/10.14989/137655>

RIGHT:

# Le Théâtre Dada et Surréaliste (I)

## — L'Univers Théâtral de Georges Ribemont-Dessaignes —

Mari TERADA

### I. Introduction

Le théâtre dada et surréaliste existe-t-il ? Si oui, quels sont ses caractères propres et en quoi diffère-t-il des autres théâtres ? Dans *Le Théâtre dada et surréaliste*, Henri Béhar précise les critères, externes et internes, qui permettent de considérer une pièce comme relevant de ce théâtre.

D'abord, les critères externes, en nombre de trois, sont la date de production allant de 1916 (naissance du mouvement dadaïste à Zurich) à 1940 (l'occupation), la circonstance de production (par exemple, une pièce publiée dans la *Collection Dada* est considérée comme appartenant au théâtre dada), et « l'appui collectif donné par l'un des deux mouvements à une œuvre particulière, le geste de reconnaissances qu'ils lui ont adressé<sup>1</sup> ». Ensuite, comme critères internes, Béhar adopte les caractéristiques dégagées dans les œuvres théoriques de chaque mouvement comme les manifestes. Ces critères se composent, grosso modo, du négativisme dadaïste et de la trilogie surréaliste (amour, poésie, liberté<sup>2</sup>).

Tout conscient de ce que ces critères ne sont point spécifiquement théâtraux, et sans intention d'entamer une histoire comparée du théâtre, Béhar se donne pour tâche principale d'examiner des œuvres de 27 auteurs distingués selon ces critères et d'en discerner les caractéristiques dominantes ; ces travaux devant permettre aux chercheurs à venir de déterminer des traits qui font du théâtre dada et surréaliste un genre de théâtre.

Pourtant, l'immensité du corpus par rapport au volume du livre rend les

explications de chaque pièce trop sommaires et leur synthèse pour l'univers théâtral d'un auteur, fort laconique. Il s'ensuit peut-être que, malgré la précaution prise contre le danger de "l'émanatisme" (cette tendance à chercher dans une oeuvre des traits préalablement supposés caractéristiques de cette oeuvre), Béhar n'arrive pas à échapper pleinement à l'inflexion de son exposé sous l'influence des critères internes et ses explications semblent se laisser conditionner en partie par ces critères. Un des exemples qui prouveraient cette répercussion des critères dans la compréhension de l'oeuvre est qu'il fait peu de cas d'un des thèmes majeurs, la recherche de la connaissance de soi, observée dans l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes. Nous reviendrons à ce problème au cours de notre étude.

Il est vrai que ses critères externes accordent une réponse partielle à la question que nous nous posons à notre tour<sup>3)</sup> : le théâtre dada et surréaliste existait-il?, dans la mesure où il est constitué par un ensemble de pièces, produites en relation avec ces deux mouvements, pendant une période donnée. Pourtant, en ce qui concerne son existence en tant que genre de théâtre, la réponse n'est pas si claire. Pour situer de façon appropriée les pièces traitées par Béhar dans l'histoire du théâtre français, il faudrait analyser chaque pièce et les pièces de chaque auteur, plus longuement et avec plus d'attention pour l'aspect formel du théâtre, et expliciter la ressemblance et surtout la différence entre le théâtre dada et surréaliste et les autres théâtres, de manière à dégager les éléments pertinents du théâtre dada et surréaliste qui le constituent comme tel.

Une fois ces éléments reconnus, il serait possible de nous dégager partiellement des "critères externes", en particulier, celui de la période et de considérer l'appellation du théâtre dada et surréaliste comme définissant la spécificité interne de certaines oeuvres théâtrales. Un fait très significatif sur ce point : *La Cantatrice Chauve* d'E. Ionesco, créé en 1950 et au dehors du mouvement surréaliste, a été pourtant reconnu par A. Breton comme théâtre surréaliste<sup>4)</sup>.

Ce qui est certain, c'est qu'il reste encore bien des travaux à faire, qui, s'ils arrivent à bien, convergeront dans l'avenir vers une réorganisation de l'histoire du théâtre. L'étude que nous présentons dans les lignes qui suivent n'est qu'un petit pas vers cette démarche. Et elle porte uniquement sur les pièces écrites par un des dadaïstes, Georges Ribemont-Dessaignes. Notre but dans cet essai sera surtout de décrire les traits remarquables de ces pièces, de les analyser et d'en tirer quelques hypothèses qui nous permettent dans nos études postérieures

de remettre le théâtre de Ribemont-Dessaignes en sa juste place dans une perspective globale du théâtre français contemporain.

Nous allons effectuer notre parcours dans l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes en quatre étapes : 1. examen de l'ensemble des acteurs principaux, 2. étude analytique de six pièces, 3. examen de l'investigation scénique, 4. examen des caractéristiques du discours.

Comme cet auteur est peu connu, nous croyons utile de présenter brièvement d'abord l'auteur, ses œuvres théâtrales et la fable de chaque pièce.

## II. L'Auteur, ses œuvres théâtrales et la fable de chaque pièce

Né le 19 juin 1884 à Montpellier et mort en 1974 à Saint-Jeannet, Georges Ribemont-Dessaignes est connu comme un des fondateurs du mouvement dada à Paris en collaboration avec Marcel Duchamp et Francis Picabia. De la vingtaine de ses œuvres théâtrales, nous ne pouvons actuellement lire que sept, publiées chez Gallimard et aux Editions Champ Libre. Les autres sont soit hors commerce, soit perdues ou hypothétiques. De plus, d'une de ces sept pièces publiées, *Zizi de Dada*, il ne reste qu'un fragment de la première scène et nous croyons prudent de l'exclure de notre étude. L'objet de notre étude sera donc constitué de ces six pièces : *L'Empereur de Chine*, *Le Serin muet*, *Le Bourreau du Pérou*, *Arc-en-Ciel*, *Larmes de Couteau* et *Le Partage des Os*. Elles datent toutes de la période de 1916 à 1929 et ont été représentées, sauf *Le Partage des Os*, dans les années 1920, sans, pourtant, grand succès.

### — *L'Empereur de Chine*, pièce en trois actes —

Le chef de la Chine, Espher, est pressenti pour devenir Empereur par les vieillards du Conseil des Sages, par deux bouffons Ironique et Equinoxe, offerts en cadeau par le roi des Philippines, et par sa fille, Onane. Comme Espher s'y refuse aux premiers moments, les vieillards pensent le faire tuer par le prince Verdict. Les rôles étant inversés, c'est Espher qui fait tuer les vieillards. Mais parvenu au sommet du pouvoir, il se tue. Onane, enceinte de l'amour in-

cestueux avec son père, mais sans savoir que Espher est déjà mort, erre en quête de son père et le père de son enfant, tourmentée sans cesse par des problèmes métaphysiques. La guerre éclate. Le ministre de la paix est obligé de se transformer en ministre de la guerre. Verdict, devenu ennemi et maintenant vainqueur, apparaît dans la ville dévastée et étrangle Onane, à qui il a refusé l'amour.

— *Le Serin muet* —

Un couple, Barate et Riquet, ne peut pas s'entendre ; Barate, tourmentée par le désir sexuel, se prend pour Messaline (notoire pour sa débauche), et Riquet est épris de chasse et de conférence politique. Riquet sort (sorti de lui-même, dit Barate) — scéniquement il monte l'échelle double, le seul décor de la pièce — et fait un discours politique. Un autre personnage Ocre apparaît avec la cage d'un serin muet. Ocre prétend être le compositeur de musique Gounod, et que son serin muet est capable de chanter tous ses morceaux. Barate essaie de séduire Ocre, en vain. Riquet, du haut de l'échelle, prenant Barate et Ocre pour panthères, tire sur eux et les tue.

— *Le Bourreau du Pérou*, pièce en trois actes —

Le président du Pérou, Nabuchodonosor, décide d'aller se reposer ; libéré de sa fonction pesante, il confie le paraphe, symbole du pouvoir, aux ministres d'Etat. Les ministres d'Etat, à leur tour, passent le paraphe au procureur sous prétexte d'aller à la chasse aux papillons. Le procureur, accablé sous le poids du pouvoir, suivant le conseil d'Amour, dactylographe du bourreau Victor, confie ce paraphe à Victor. Victor, dont le rôle était jusqu'ici simplement de faire tuer les criminels condamnés à mort, obtient ainsi le pouvoir de condamner à mort qui que ce soit. Ainsi se succèdent les massacres, derrière lesquels se trouve toujours comme une ombre Amour donnant des conseils insinuants au bourreau chargé du pouvoir. Victor fait tuer même sa femme soupçonnée d'adultère. La fille de Victor, Alcaline, amoureuse d'Amour, bien qu'elle ait été violée par deux aides du bourreau à l'instigation indirecte d'Amour, continue à courir après lui. Le président et les ministres d'Etat revenus de leurs vacances, demandent à Victor de leur rendre le paraphe, mais Victor, à titre de possesseur

du pouvoir, condamne le président à mort. Un jour de fête, Victor se donne la mort et Amour, lui succédant à la tête de l'Etat, épouse Alcaline.

— *Larmes de Couteau* —

Au milieu de la scène, un pendu, Saturne. Eléonore, devenue tout d'un coup amoureuse de ce pendu sans raison explicite, veut l'épouser malgré l'opposition de sa mère, laquelle recommande à sa fille un prétendant Satan. La rage d'Eléonore vainc sa mère et Satan. Satan, transformé en appareteur des pompes nuptiales, marie Eléonore et Saturne. L'espérance exaucée, Eléonore souffre de la solitude avec le pendu immobile. Un coureur cycliste apparaît. Eléonore le séduit en vue de provoquer de la jalousie de son époux. Sous le baiser d'Eléonore, le visage du coureur cycliste éclate en deux et celui de Satan apparaît en dessous. Désespérée, Eléonore se tue. Le pendu, qui a été ressuscité, s'adresse à Eléonore et arrive à lui redonner la vie. Ils sont tous deux dans le ravissement d'amour. Mais c'est encore Satan qu'Eléonore retrouve sous le visage éclaté du pendu.

— *Arc-en-Ciel* —

La nuit, M. Cœur peigne et frise un postiche devant sa boutique, et le couple de David et Barbara devisent à la terrasse de leur maison. Barbara rentre dans la maison, laissant David parler seul du ciel et des étoiles. Agacé par le monologue de son voisin, M. Cœur entre dans sa boutique et allume l'électricité. Ainsi la figure de cire, Ophélie, est-elle illuminée dans la vitrine. David tombe amoureux d'elle. M. Cœur met un piège à loup, de peur qu'on ne vole sa figure de cire. Ophélie, comme animée par le tremblement et les éclats des étoiles, se précipite au dehors et se fait prendre au piège. Barbara, mécontente de l'attitude de son mari, lui coupe la tête d'un coup de rasoir. M. Cœur, croyant tirer sur celui qui est pris au piège, tue Barbara. Des chasseurs apparaissent et emportent Ophélie.

Dans cette pièce, le jongleur apparaît de temps en temps soit pour présenter les personnages, soit pour expliquer le déroulement de la pièce aux spectateurs.

Deux sœurs jumelles, Barbade et Sophie, s'entendent mal. Sophie est amoureuse d'Exocet, un des trois frères jumeaux. Lorsque Barbade reste toute seule après la sortie de Sophie, trois fous viennent ennuyer Barbade. Exocet, en les dispersant, acquiert sa reconnaissance. Sollicité par Barbade, Exocet tue Dominique, un de ses frères et aussi Barbade elle-même, en la prenant pour Sophie. L'union entre Exocet et Sophie ne dure pas longtemps. Joseph, un autre frère d'Exocet, lui enlève Sophie. Exocet est laissé tout seul avec son image dans un miroir.

### III. Acteur

Une méthode utile pour étudier l'univers théâtral d'un auteur est celle qui consiste à observer les acteurs principaux de cet univers. On ne doit pas considérer l'acteur, ici, comme synonyme du "comédien", mais, comme le définit A. Ubersfeld dans son *Lire le Théâtre*, c'est «un élément animé caractérisé par un fonctionnement identique au besoin sous divers noms et dans différentes situations<sup>5)</sup>.» Il est possible de grouper plusieurs personnages en un seul acteur, et inversement, de distinguer plusieurs acteurs dans un seul personnage. La fonction actorielle est désignée par le prédicat dont le syntagme nominal sera la place de l'acteur.

Citons un exemple donné par A. Ubersfeld. Dans *Les Fourberies de Scapin*, la description de la fonction actorielle pour un acteur Scapin est : «Scapin dupe X<sup>6)</sup>. » Il faut interpréter cette formule comme suit : «Scapin est l'acteur-fabriquant de fourberies, celui dont l'action répétitive est de duper les autres<sup>6)</sup>. » Cet acteur-fabriquant de fourberies est susceptible d'avoir plusieurs rôles actantiels (destinateur, sujet ou adjuvant, selon le modèle construit et selon les séquences<sup>7)</sup>), et son procès dans la structure de surface est considéré comme syntagme narratif, constituant de la fable. D'autre part, il est supposé que le même acteur tend à réapparaître dans plusieurs pièces d'un auteur et un

ensemble d'acteurs fréquemment observés dans les œuvres d'un auteur, qui en est « le matériel animé<sup>8)</sup> », nous enseignera les éléments narratifs caractéristiques de son univers théâtral, qui ont un rapport étroit avec les sujets traités par cet auteur.

Voici les acteurs principaux des pièces de Ribemont-Dessaignes :

1. Couple d'acteurs qui s'opposent

Riquet – Barate (*Le Serin muet*) couple matrimonial

Alcaline – Marthe (*Le Bourreau du Pérou*)

Eléonore – La Mère (*Larmes de Couteau*)

David – Barbara (*Arc-en-Ciel*) couple matrimonial

Sophie – Barbade (*Le Partage des Os*)

Cette opposition ayant sa source dans la différence de désir ou de concept de valeur (dans les quatre premiers cas) et dans la ressemblance même (dans le dernier cas ; il s'agit de sœurs jumelles) rend difficile la communication entre deux personnages concernés.

2. Acteur ressuscité ou animé

Le Pendu Saturne (*Larmes de Couteau*)

Ophélie, figure de cire (*Arc-en-Ciel*)

3. Acteur déchiré

Nous groupons sous ce terme les corps présentés sur la scène sous forme littéralement déchirée, les personnages dont le visage éclate en deux aux moments donnés de la pièce et les personnages de parfaite ressemblance comme les images partagées dans plusieurs miroirs, tous susceptibles de faire de l'effet d'une certaine déchirure à la perception visuelle ou mentale chez les spectateurs.

Ironique/Equinoxe (*L'Empereur de Chine*)

Le Coureur Cycliste, Le Pendu (*Larmes de Couteau*)

Une moitié de danseuse, Une seconde moitié de danseuse (*Arc-en-Ciel*)

Barbade/Sophie (sœurs jumelles), Exocet/Dominique/Joseph (frères jumeaux) (*Le Partage des Os*).

4. Acteur qui mène le jeu ou le manipule d'une façon ou d'autre

Amour (*Le Bourreau du Pérou*)

Satan (*Larmes de Couteau*)

Le Jongleur (*Le Partage des Os*)

5. Acteur–Bouffon



Ironique, Equinoxe (*L'Empereur de Chine*)  
Goliath, Sweet (*Le Bourreau du Pérou*)  
Pisse, Tremble, Général Ver, Le Jongleur (*Le Partage des Os*)

6. Acteur qui détruit

Verdict (*L'Empereur de Chine*)  
M. Victor (*Le Bourreau du Pérou*)

7. Acteur qui s'empare du pouvoir

Espher, Verdict (*L'Empereur de Chine*)  
M. Victor, Amour (*Le Bourreau du Pérou*)

Il est à noter que dans les deux pièces, le pouvoir passe de la main du premier à celle du second après la mort de celui-là.

8. Acteur qui est assoiffé de la connaissance absolue

Onane (*L'Empereur de Chine*)  
Alcaline (*Le Bourreau du Pérou*)

9. Acteur qui possède un objet envié

M. Coeur (*Arc-en-Ciel*)

10. Acteur convoité

Verdict, Onane (*L'Empereur de Chine*)  
Riquet, Ocre (*Le Serin muet*)  
Amour, Alcaline (*Le Bourreau du Pérou*)  
Le Pendu Saturne (*Larmes de Couteau*)  
Ophélie (*Arc-en-Ciel*)  
Exocet, Barbade (*Le Partage des Os*)

11. Acteur qui aime

Onane (*L'Empereur de Chine*)  
Alcaline (*Le Bourreau du Pérou*)  
Eléonore (*Larmes de Couteau*)  
David (*Arc-en-Ciel*)  
Sophie, Exocet (*Le Partage des Os*)

12. Acteur qui se tait

Sourd-muet aveugle (*L'Empereur de Chine*)  
Serin muet (*Le Serin muet*)  
Le Coureur Cycliste, Passants et Voisins, Un aveugle (*Larmes de Couteau*)  
Une moitié de danseuse, Une seconde moitié de danseuse, Une danseuse

entière, Une vieille femme, des passants, des chasseurs (*Arc-en-Ciel*)

### 13. Acteur—Fonctionnaire

Plusieurs fonctionnaires comme ministres d'Etat dans *L'Empereur de Chine* et *Le Bourreau du Pérou*.

Cette liste ne contient pas tous les personnages des six pièces. Nous avons renoncé à y intégrer certains personnages de *L'Empereur de Chine* et du *Bourreau du Pérou* qui n'apparaissent que dans les scènes épisodiques, pour éviter d'alourdir la présentation. Notons du moins que les personnages omis dans cette liste sont dépourvus de noms propres (à sept exceptions près parmi plus de cinquante ; le nombre de personnages constituant la foule est variable selon le goût du metteur en scène) et ils apparaissent au titre de la fonction sociale qu'ils représentent, comme ingénieur, religieux, sergent, etc. Qu'ils incarnent caricaturalement ou non des fonctions sociales telles qu'elles existent dans la vie réelle, ils sont dépourvus de densité textuelle et théâtrale des personnages qui s'imposent par leur participation à la macrostructure profonde et par leur présence continue sur la scène ; ceux-ci sont chargés du discours essentiel au déroulement de la pièce et dotés de plusieurs traits distinctifs, et de noms propres même fabuleux ou symboliques<sup>9</sup>). Sur ce point, on pourrait dire la même chose de certains personnages mentionnés dans 12, catégorie de l'acteur qui se tait et des personnages dans 13, catégorie de l'acteur—fonctionnaire. Nous les avons retenus tout de même dans notre liste pour ne pas trop rétrécir notre vue de l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes.

L'ensemble des acteurs principaux ainsi mis au jour nous permet de relever certains syntagmes narratifs qui caractérisent des relations de personnages et des traits distinctifs des personnages. Par exemple le syntagme narratif "s'opposer" met deux personnages en relation hostile et les syntagmes narratifs "manipuler", "détruire", "s'emparer du pouvoir" et "aimer" mettent d'un côté les personnages comme compléments d'agent et de l'autre côté, les personnages subissant l'effet de ces procès : manipulateur vs manipulé, destructeur vs détruit, dominant vs dominé, aimant vs aimé. En conséquence nous pouvons proposer, en nous appuyant sur ce classement des acteurs, une hypothèse sur les sujets favoris traités par l'auteur. Les sujets le plus fréquemment traités, sont l'opposition entre deux personnages, la transformation de l'inanimé en animé, la déchirure, la manipulation, la bouffonnerie, la destruction, le pouvoir,

la connaissance absolue, le mutisme, la possession du bien, l'amour, la fonction sociale, etc.

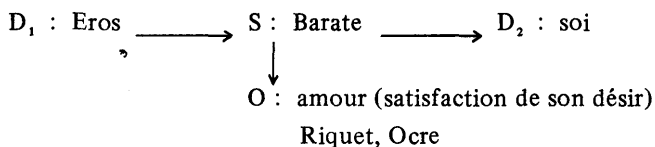
Ceux qui se hâtent de chercher les signes-témoins du dadaïsme dans l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes, s'arrêteront vite au sujet de la destruction. Mais avant de tirer une conclusion quelconque, il vaut mieux examiner comment s'organisent ces acteurs dans chaque pièce et tenir compte d'autres éléments.

#### IV. Etude Analytique

On peut diviser les six pièces de Ribemont-Dessaignes en trois groupes en fonction de leur ressemblance de forme et de contenu. Ces trois groupes sont constitués respectivement du *Serin muet* d'une part, de *L'Empereur de Chine* et *Le Bourreau du Pérou*, d'autre part, et enfin, de *Arc-en-Ciel*, *Larmes de Couteau* et *Le Partage des Os*.

*Le Serin muet* est une pièce courte sans mention d'acte, ni de scène. Elle a été jouée à la manifestation Dada du 27 mars 1920 par M<sup>lle</sup> A. Valère (Barate), MM. André Breton (Riquet) et Philippe Soupault (Ocre). Comme c'est le cas pour les autres pièces de Ribemont-Dessaignes de même que pour bien des pièces contemporaines, il est difficile de leur assigner un modèle actantiel qui mette en évidence la macrostructure profonde, autrement dit, la relation dynamique de diverses forces sous-tendant leur univers, alors que l'efficacité du modèle a été démontrée dans les études des œuvres théâtrales traditionnelles par A. Ubersfeld. Nous croyons pourtant que le modèle actantiel, quelque minime que soit son importance dans un certain théâtre moderne, peut encore nous servir d'outil d'analyse, sauf dans un cas extrême comme *La Cantatrice Chauve* d'E. Ionesco.

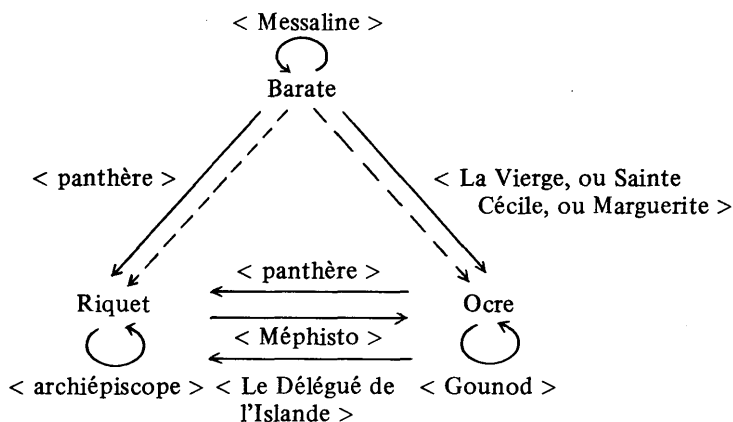
Essayons de considérer le modèle actantiel de cette pièce.



Ce modèle actantiel se lit : Barate, pour satisfaire son désir, désire Riquet, son mari, mais refusée par lui, désire ensuite Ocre qui apparaît après la sortie— plus précisément, la montée sur l'échelle double placée au milieu de la scène— de son mari. Ces trois personnages, outre leur prénom étrange, s'attribuent une autre identité imaginaire et inconnue aux autres personnages. Barate s'identifie à Messaline (femme de l'empereur romain Claude et notoire pour sa débauche) et Ocre s' imagine être Gounod (compositeur de musique) ; il prend Barate pour la Vierge, ou Sainte Cécile (patronne des musiciens), ou Marguerite, et Riquet pour Méphisto. Riquet prétend être archevêque et pour lui, Ocre n'est pas autre que Monsieur le Délégué de l'Islande. Ajoutons qu'à la fin de la pièce, Riquet tue Barate et Ocre à coups de fusil, en les prenant pour des panthères. Si l'on superpose au modèle actantiel cette méprise par Riquet et les quiproquos entraînés par l'obsession de chaque personnage, on obtient le schéma ci-dessous.

La flèche - - - -> désigne le désir et "X est Y pour Z" est décrit comme

X  $\xrightarrow{\hspace{1cm}}$  Z  
       < Y >



Bref, comme l'indique Béhar, le thème de cette pièce est celui des « voies de non-communication<sup>10)</sup>. » Chacun étant renfermé dans son petit univers de fantaisies, la communication ordinaire est refusée à tous, sauf une scène courte de querelle et de bagarre entre Barate et Riquet (communication par l'opposition ; rappelons que ces deux personnages sont classés dans la catégorie du

couple d'acteurs qui s'opposent) et une scène d'échanges sentimentaux entre Barate et Ocre établis provisoirement par l'intermédiaire de l'acteur qui se tait, le serin muet. Il est à noter que ces deux sortes de communications se fondent sur la flèche du désir ayant comme sujet Barate et le silence du serin.

Entre Riquet et Ocre, il n'y a aucun échange direct. Riquet prononce son discours politique du sommet de l'échelle ; Ocre parle de la musique sur la scène. Béhar a pensé que « cette échelle symbolise l'univers, où les hommes évoluent à des niveaux différents, sans jamais se retrouver sur le même plan<sup>11)</sup>. » Il est aisé d'aller plus loin et de considérer que cette différence de plan sépare deux univers différents : celui de la politique et celui de la musique, ou bien de l'art en général. Ainsi on n'aurait pas tout à fait tort d'interpréter la dernière scène comme le massacre de l'art et de l'amour par le pouvoir.

*L'Empereur de Chine* et *Le Bourreau du Pérou*, ces deux pièces, écrites à un intervalle de dix ans, outre une similitude remarquable de leur titre, présentent une grande ressemblance dans l'ensemble des personnages ainsi que dans leur thème, de sorte que nous voulons considérer la seconde comme une variante de la première. Chine ou Pérou signifient peu de chose. Comme le dit Béhar, ils sont « des pays introuvables sur les cartes de géographie ; ils symbolisent toute terre où les hommes se trouvent en collectivité, là où il est impossible que ne surgissent pas des conflits<sup>12)</sup> ». Les deux pièces traitent de la violence du pouvoir, de la soif de l'absolu et de la destruction en vue de la pureté. De même, on trouve bien des points communs dans leur composition.

*L'Empereur de Chine* est constitué de trois actes. Dans le premier acte, le chef de la Chine, Espher, devenu empereur et ainsi arrivé au sommet du pouvoir, se tue à l'insu de son entourage. Dans le deuxième, il s'agit d'Onane, fille d'Espher, errant d'une scène à l'autre à la recherche de son père. Elle est enceinte d'un amour incestueux avec lui. Au cours de son errance, comme une enfant impatiente, elle pose et se pose des questions, rencontrant le désir des hommes et les violences exercées au nom de l'empereur (le pouvoir n'est qu'une forme ; mais en tant que tel, il est atroce). Sa rage de connaissance l'incite elle-même à l'acte destructif.

Dans le troisième, la guerre se déclare. Plusieurs scènes de mort et de vio-

lence. Verdict<sup>13)</sup> apparaît comme destructeur de tout. Il crie : « Destruction de ce qui est beau et bon et pur. Car le beau, le bon et le pur sont pourris. Il n'y a plus rien à faire de toute cette pourriture. [...] il faut détruire jusqu'à leur pureté<sup>14)</sup>. » Il étrangle Onane, malgré les points communs qu'il y a entre eux. Deux bouffons, Equinoxe et Ironique, envoyés à Espher en cadeau par le roi des Philippines, assistent au déroulement de la pièce comme témoins insolites.

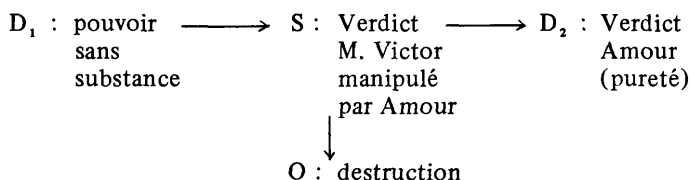
*Le Bourreau du Pérou* est aussi constitué de trois actes. Le premier acte décrit le transfert du pouvoir, symbolisé par le paraphe de la République, de la main du président à la main du ministre de la Justice et du Procureur, et de là, à celle de M. Victor, bourreau de la République, et le commencement des violences gratuites par M. Victor. Du fait que le pouvoir dépend uniquement de la possession du paraphe et non de la personne du possesseur, ici encore, comme c'était le cas pour la pièce précédente, le pouvoir n'est qu'une forme, qui exerce pourtant une influence atroce sur ceux qui agissent en son nom. Le sentiment incestueux d'Alcaline pour son père Victor correspond à celui d'Onane, mais ici, coloré par son opposition à sa mère Marthe.

Dans le deuxième acte, le pays se trouve dans l'inquiétude et le trouble à cause du destructeur despotique M. Victor et des morts menaçantes. Le président et les ministres, revenus de leurs vacances, demandent à M. Victor de leur rendre le paraphe. Mais il refuse et même condamne à mort le président (dans le troisième acte). Outre plusieurs condamnations à mort toutes gratuites qu'il déclare selon sa fantaisie, M. Victor fait même tuer sa femme, soupçonnée d'adultère. Insatiable, mais déjà lassé du pouvoir absolu, il se tue lui-même à la fin de la pièce, le jour de la fête du Travail. Le paraphe, après avoir passé d'une main à l'autre, se trouve enfin dans les mains d'Amour.

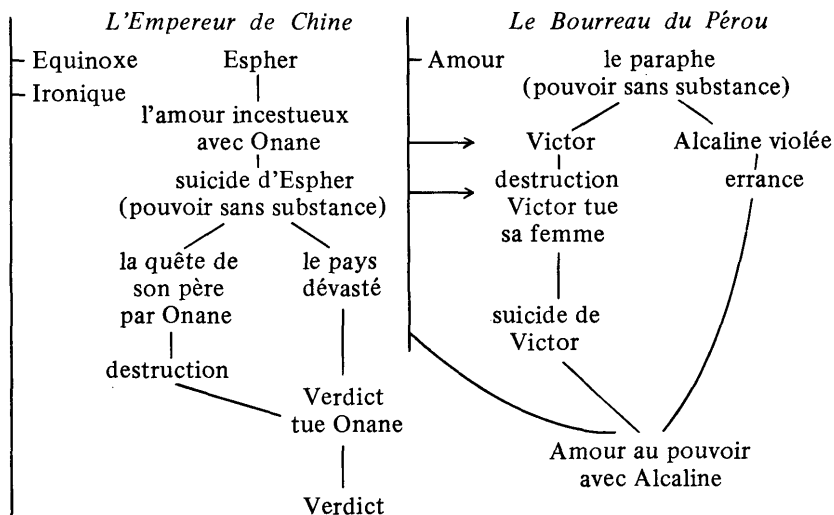
Derrière tout le déroulement de la pièce se trouve Amour, dactylographe de M. Victor, qui manipule le jeu, en donnant des conseils insinuants aux ministres d'Etat et à M. Victor, afin de provoquer les actes destructifs. Bien qu'il ait refusé une fois l'amour d'Alcaline, il l'épouse à la fin après le suicide de Victor. Jusqu'à ce moment-là, depuis qu'elle a été violée par deux aides de Victor à l'instigation d'Amour, Alcaline errait, comme Onane dans *L'Empereur de Chine*. Pourtant, à la différence de *L'Empereur de Chine*, celui qui est assoiffé de la connaissance dans cette pièce et commet des actes violents sous la frustra-

tion de son désir est plutôt M. Victor, bien qu'il soit manipulé toujours par Amour.

Il est beaucoup plus difficile d'établir un modèle actantiel pour ces deux pièces que pour *Le Serin muet*, d'autant plus que dans ces deux pièces où se succèdent plusieurs scènes dissemblables, il est possible de concevoir un modèle actantiel distinct pour chacune d'elles, ce qui rend extrêmement difficile l'établissement d'un modèle actantiel cohérent pour l'ensemble. Le modèle actantiel approximatif de la macrostructure profonde sera pour l'une et l'autre pièce comme suit :



Afin d'éclairer la différence entre ces deux pièces qui se ressemblent beaucoup par ailleurs comme nous venons de l'indiquer, et d'examiner comment l'auteur y traite le thème de la destruction spécifiquement dadaïste, il nous semble utile de comparer l'ensemble des acteurs principaux de chaque pièce et d'étudier les traits distinctifs que se donnent ces acteurs au moment de devenir un personnage. Avant de procéder à ce travail, nous récapitulons la composition des deux pièces sous forme d'un schéma sommaire.



Personnages principaux  
et  
leurs actes ou traits distinctifs principaux

*L'Empereur de Chine*

*Le Bourreau du Pérou*

<p>Espher : Acteur qui s'empare du pouvoir (suicide au moment où il arrive au pouvoir) (rend Onane enceinte)</p>	<p>M. Victor : id.  (suicide après ses actes destructifs)</p>
<p>_____</p>	<p>Marthe : Acteur qui s'oppose à Alcaline</p>
<p>Onane : Acteur qui est assoiffé de la connaissance absolue Acteur convoité Acteur qui aime (enceinte d'un amour incestueux) (tuée par Verdict)</p>	<p>Alcaline : id.  id. id. Acteur qui s'oppose à sa mère (épouse Amour)</p>
<p>Verdict : Acteur qui détruit  Acteur convoité _____ (peu intelligent)</p>	<p>Amour : id. (par l'intermédiaire de Victor) id. Acteur qui mène le jeu (intelligent)</p>
<p>Equinoxe } Acteur-Bouffon Ironique }  Acteur déchiré</p>	<p>Sweet } id. Goliath } _____</p>



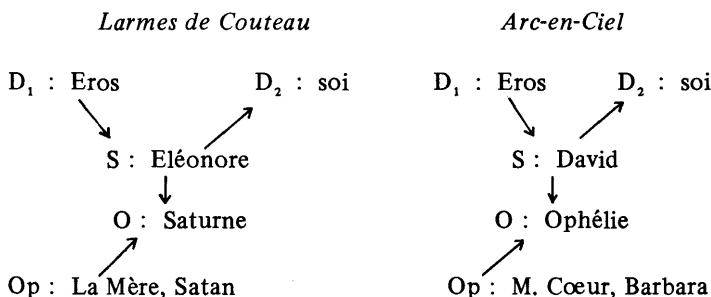
Nous pouvons maintenant lire le schéma dynamique sous-tendant la fable complexe de ces deux pièces comme : déclenchée par le pouvoir sans substance, la destruction se produit en vue de la mise en table rase du tout, à savoir en vue de la pureté. Ce schéma nous apparaît très conforme à ce que l'on attend pour la production théâtrale du dadaïsme dont le principe majeur est la négation. Ainsi pourrait-on considérer l'actant-sujet de ce schéma comme une incarnation de ce principe. Il y a, d'un côté, Verdict et de l'autre, Amour (M. Victor n'étant qu'un pantin manipulé par Amour, le vrai sujet est Amour), qui se ressemblent moins comme personnage que comme actant. L'un est peu intelligent et destructeur spontané, l'autre, intelligent et manipulateur de la destruction.

Béhar considère Verdict comme « Dada avant la lettre, la rébellion contre tous les principes acquis, les prières et les dogmes<sup>16)</sup>. » Est-ce qu'on pourrait voir dans Amour "Dada après la lettre" ou bien "Proto-Surréalisme" ? La valeur absolue accordée aux mots produits par la machine à écrire qu'Amour porte toujours sur lui est en ce sens très significative. D'ailleurs déjà dans *L'Empereur de Chine*, il se trouve une scène où les machinistes se livrent avec leur machine à écrire à une sorte d'écriture automatique, un des exercices privilégiés par les surréalistes.

Quant à la relation respective de ces deux destructeurs à l'égard d'Onane et d'Alcaline, ils repoussent tous les deux la séduction de ces jeunes filles. Ce n'est qu'aux derniers moments du déroulement de la pièce qu'ils arrivent enfin à prononcer le mot d'amour. Verdict, après avoir étranglé Onane de sa propre main, en regardant s'ébranler la tête d'Onane pendue en l'air : « Maintenant que tu es libérée / Tu es / Brisée / Et moi / Je / Te vois / Amour. / Silence. / Amour /<sup>17)</sup>. » Amour arrive au pouvoir, à la faveur du suicide de M. Victor, et déclare son amour de façon énigmatique : « Je puis enfin parler d'amour, quoique sorti de l'amour. Je vous aime, Alcaline<sup>18)</sup>. » Le fait qu'Onane enceinte d'un amour incestueux est tuée par Verdict, et qu'en revanche, Alcaline, malgré son sentiment envers son père, reste vierge de l'amour incestueux et épouse Amour, prêterait bien à un commentaire psychanalytique, ce qui n'est pas notre but. Ce qui doit être retenu, c'est qu'Onane et Alcaline sont toutes les deux assoiffées de connaissance absolue, mais tourmentées, ne sachant pas bien la raison même de leur soif, et que la destruction accomplie, elles reçoivent une déclaration d'amour, de quelque manière que ce soit.

Pour terminer l'examen de ces deux pièces, nous ne devons pas oublier de parler de deux personnages appartenant à la catégorie de l'acteur déchiré : Ironique et Equinoxe. Ces deux bouffons en habillement bizarre (ils portent un chapeau haut de forme, un smoking, une jupe écossaise, des bandes molletières, des souliers à talon Louis XV, et Ironique a un ara sur l'épaule, Equinoxe tenant en laisse une tortue<sup>19)</sup>), Ironique ayant l'œil gauche bandé et Equinoxe l'œil droit bandé, agissent toujours en couple comme si l'un était l'image de l'autre reflétée sur le miroir. Il n'est pas du tout rare, même bien fréquent qu'il apparaisse un couple de bouffons sur la scène du théâtre. Ce qu'il y a de remarquable dans ces deux bouffons, c'est cette caractéristique qui en fait deux images qui se reflètent l'une sur l'autre, ou deux images d'un corps déchiré et pour cette raison, nous avons classé ces deux personnages comme acteur déchiré. On verra dans ce qui suit quelle place importante occupe cette catégorie de l'acteur dans l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes.

Dans les deux pièces : *Larmes de Couteau* et *Arc-en-Ciel*, nous pouvons discerner le même modèle actantiel que nous rencontrons d'ailleurs fréquemment dans les pièces où il s'agit du conflit d'amour.



Dans les deux modèles, la seule inversion est le sexe du sujet et de l'objet. De plus, l'énumération de l'ensemble des acteurs utilisés dans chaque pièce nous montre la similitude frappante de ces deux pièces. Toutes les deux utilisent les acteurs suivants :

	<i>Larmes de Couteau</i>	<i>Arc-en-Ciel</i>
Couple d'acteurs qui s'opposent	Eléonore vs La Mère	David vs Barbara
Acteur qui aime	Eléonore	David
Acteur convoité	Le Pendu Saturne	Ophélie
Acteur ressuscité ou animé	Le Pendu Saturne	Ophélie
Acteur déchiré	Le Pendu Saturne Le Coureur Cycliste	Une moitié de danseuse Une seconde moitié de danseuse
Acteur qui se tait	(Le Coureur Cyclis- te*) Passants et Voisins Un aveugle	Une moitié de danseuse Une seconde moitié de danseuse Une danseuse entière Une vieille femme Des Passants Des chasseurs
Acteur qui mène le jeu	Satan	_____
Acteur qui possède l'objet envié	_____	M. Coeur

\* Le Coureur Cycliste est désigné comme rôle muet par l'auteur lui-même, bien qu'il parle dans la pièce.

D'autre part nous trouvons une certaine correspondance dans le fait que dans l'une et l'autre pièce, l'actant-sujet appartient au monde céleste et pur et l'actant-oppoſant, au monde d'ici-bas, bien qu'il ne ſoit pas poſſible de ſavoir à quel monde Satan appartient, et cette correspondance va même juſque dans le cor de chſſe qu'on entend aux approches du paroxyſme.

Ce qui eſt inattendu pour une pièce ordinaire du conflit d'amour, c'eſt la particularité de l'actant-objet, à ſavoir qu'il ſe préſente d'abord comme une choſe ſans vie. Ainſi Eléonore tombe amoureuse tout d'un coup du Pendu Saturne, corps inanimé, et David, d'Ophélie, mannequin de cire dans la vitrine du voiſin.

Pourtant il ne manque pas d'exemples antérieurs. On peut trouver en effet une hiſtoire ſemblable dans un conte d'Hoffmann, comme l'indique Béhar<sup>20</sup>), et il eſt poſſible de placer ces deux pièces de Ribemont-Dessaignes dans une lignée littéraire et théâtrale où l'idéal apparaît ſous forme, pour ainſi dire, ſur-humaine et où l'amour fait un miracle d'une manière ou d'autre. Si nous voulons comprendre les caractéristiques de l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes, nous devrions plutôt nous intéreſſer aux ſcènes ſpectaculaires concernant le rêve du Pendu Saturne et l'animation d'Ophélie, et au ſtatut ambigu du perſonnage Satan.

Lorsque nous avons examiné *L'Empereur de Chine*, nous avons conſidééré qu'Equinoxe et Ironique appartiennent à la catégorie de l'acteur déchiré. De même dans *Larmes de Couteau* et *Arc-en-Ciel*, l'emploi de l'acteur déchiré mérite d'être étudié attentivement. Dans *Arc-en-Ciel*, au moment où David regarde le ciel avec un téleſcope :

Les aſtres commencent à trembler. Des conſtellations ſ'éteignent, d'autres apparaiſſent. Une planète oscille et ſemble jongler avec ſes ſatellites. David, étonné, la regarde avec ſon téleſcope. Mais un coup de feu ſort de l'inſtrument et fracſſe la planète. Une femme eſt apparue dans l'ombre, elle eſt nue, mais on n'en voit que la moitié droite du corps. Elle danſe. Puis une autre femme, nue dans les mêmes conditions, et dont la moitié apparente eſt celle de gauche, ſe met auſſi à danſer. Enfin les deux moitiés ſe rejoignent. On ne voit plus qu'une ſeule femme complète, qui continue à danſer. Un bouquet de fleurs ſ'épanouit dans le ciel<sup>21</sup>).

Et dans *Larmes de Couteau* :

Puis le Pendu commence à rêver. Dans les ténèbres on voit apparaître deux jambes de femme qui marchent puis se mettent à danser. Une tête se montre aussi ; c'est celle d'Eléonore. Elle rit lascivement. Les jambes ont disparu mais réapparaissent bientôt dressées les pieds en l'air, et semblent jongler avec la tête tandis que celle-ci continue à rire d'une manière provocante. La tête du Pendu luit dans l'ombre, tandis que les apparitions s'évanouissent<sup>22)</sup>.

Et au moment où Eléonore embrasse le Coureur Cycliste en vue de provoquer la jalousie de son mari, ainsi qu'au moment où elle est en pâmoison de joie dans les bras de Saturne, leur tête se brise en faisant apparaître celle de Satan.

Ces scènes et le rôle joué par ces acteurs ainsi que par Equinoxe et Ironique dans *L'Empereur de Chine* sont très scéniques, dans ce sens que les éléments décidant de l'effet sont non-linguistiques. C'est à partir des didascalies et non pas des dialogues que le lecteur de la pièce doit le reconstruire dans son imagination et que le metteur en scène doit le réaliser spatialement sur la scène. Cela signifie que Ribemont-Dessaignes est loin de négliger les particularités du théâtre, de cet art tridimensionnel, « art dialogué-spatialisé-temporalisé-joué-devant-un-public<sup>23)</sup>. » L'emploi fréquent de l'acteur qui se tait prouve aussi l'investissement scénique élaboré par l'auteur.

Le fait qu'une caractéristique importante de son investissement scénique provient de l'emploi de l'acteur déchiré ou du corps déchiré, nous semble très intéressant en soi, et en outre, si nous nous rendons compte du statut ambigu de Satan en relation avec cette caractéristique, cela nous permet de cerner un thème favori de l'auteur et de mettre en relation ces deux pièces avec la pièce que nous traiterons ultérieurement.

Rappelons que nous avons classé Satan dans la catégorie de l'acteur qui mène le jeu ou le manipule d'une façon ou d'autre. Satan apparaît tout d'abord comme prétendant d'Eléonore, et puis, s'apercevant qu'elle est amoureuse du Pendu Saturne, il les fait se marier, en jouant le rôle d'appariteur des pompes

nuptiales. Pourtant il ne disparaît pas de devant Eléonore. Au contraire il vient l'agacer, alors qu'elle se sent solitaire avec son mari immobile, et il lui dit :

Je ne vous demande pas de m'aimer. / Tenez donc, je vous prie, la main, le pied ou la moustache. / Pour l'amour il faut trois choses : / Sois, lui et l'autre. / On peut trouver cela en une, deux ou trois personnes<sup>24)</sup>.

A Eléonore qui se demande, en s'apercevant du Coureur Cycliste : « Oh, oh, quel est ce machiniste ?<sup>25)</sup> », il répond : « Est-ce lui, est-ce l'autre ?<sup>25)</sup> » Et à la fin de la pièce où il apparaît de dessous de la figure du Pendu, il prononce :

Moi, toi et tout autre ! / Ah, ah, ah ! [...] Je m'envole maintenant. Mais souviens-toi que tu ne / me connais pas. Je suis, j'ai été, et je serai toujours : tout / autre !<sup>26)</sup>

Dans la liste des personnages, l'auteur indique que le Coureur Cycliste est un rôle muet. Alors, faudrait-il considérer le Coureur Cycliste, quand il parle, comme Satan lui-même ? Comment en va-t-il pour le Pendu Saturne ? Plusieurs interprétations seront concevables.

1. Interprétation fantastique : Satan est un personnage capable de se transformer en n'importe quoi, et ainsi vient embarrasser les hommes ordinaires. Satan est littéralement Satan.

2. Interprétation socio-psychologique : Le masque (que Jung appellera persona) que l'on adopte en fonction du rôle social qu'il joue en rapport avec le monde extérieur devient à la longue une cause de l'aliénation et l'empêche de saisir son individualité réelle, mais l'homme est un être pluridimensionnel (si l'on emploie l'expression ionescienne) et derrière l'apparence trompeuse, il peut y avoir une autre personnalité cachée au fond de l'homme.

3. Interprétation dadaïste : Le caractère fuyant de Satan pourrait être

considéré en relation avec un thème hypothétique du dadaïsme : la quête de l'absolu insaisissable.

4. Interprétation psychanalytique : Le statut ambigu de Satan nous invite à réfléchir sur la définition ambiguë de l'autre (ou l'Autre) lacanien. Est-ce l'inconscient même au titre de parole de l'autre, ou bien le monde existant hors de la relation intersubjective de deux sujets ?

Nous sommes incapable de trancher en faveur de l'une de ces interprétations. Nous n'en sommes pas moins tenté de supposer que l'éclatement du visage en faisant apparaître un autre ait un certain rapport avec l'éclatement de l'égo cartésien. Du moins, les effets scéniques, d'abord visuels, de ces scènes sont significatifs et interprétables de façon polysémique. Nous reviendrons à ce sujet dans l'examen de la dernière pièce de notre corpus.

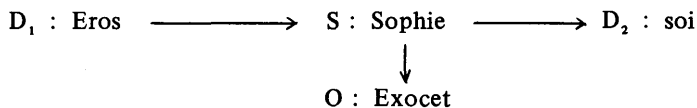
Dans l'analyse du texte théâtral, ce qui est plus pertinent pour la compréhension de sa signification et de sa particularité, c'est la structure de surface. Tous les éléments linguistiques ainsi que non-linguistiques (observés sous forme de didascalies) concourent à l'organisation du texte entier, et c'est en fonction d'eux que sera diversifiée la macrostructure profonde commune à plusieurs pièces. Cela va de soi pour le théâtre de Ribemont-Dessaignes, dans lequel, comme nous l'avons fait remarquer jusqu'ici, le modèle actantiel désignant la macrostructure profonde se révèle dans chaque pièce relativement simple, compte tenu de sa réalisation compliquée et par conséquent peu opératoire dans la compréhension de la pièce entière, même s'il est utile pour le saisissement approximatif des forces en conflit sous-tendant la pièce concernée.

Pour ce qui est de l'efficacité et de la limite de l'application, le modèle actantiel n'est pas sans problèmes. Nous signalons un seul fait : ce modèle étant conçu pour l'étude du théâtre (théâtre classique notamment) dont la structure est relativement uniforme, son efficacité est restreinte à un certain type de théâtre, et dans la mesure où le principe structural du théâtre moderne, d'avant-garde ou expérimental, est différent de celui du théâtre classique, l'efficacité du modèle dans l'analyse de ce genre de théâtre s'avère problématique dans bien des cas.

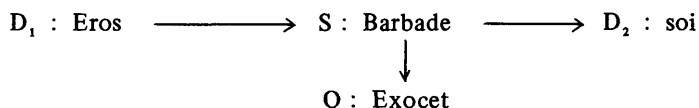
*Le Partage des Os*<sup>27)</sup> ne fait pas exception à cette règle. Le modèle actantiel

basé sur la flèche du désir de l'actant-sujet est très simple comme ci-dessous, et ne semble pas nous informer sur grand-chose. De plus, il est presque impossible de formuler un seul modèle pour représenter la macrostructure profonde.

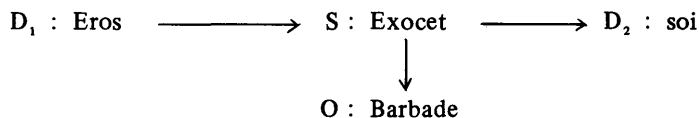
< scène I >



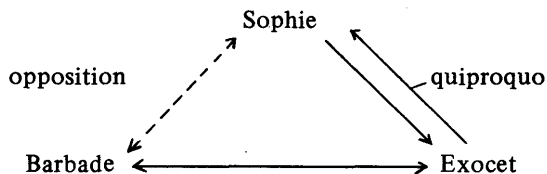
< scène II >



< scène III >



Essayons de regrouper ces trois modèles actantiels en un seul schéma, en supprimant le destinataire et le destinataire qui n'ont ni l'un ni l'autre d'importance pour notre étude et en y ajoutant quelques autres éléments.





Sophie et Barbade sont les acteurs qui s'opposent, et la flèche ←---→ désigne ce rapport. Dans la scène I, Sophie avoue à sa sœur, Barbade, qu'elle est amoureuse d'Exocet. A ce moment-là, Barbade ne connaît pas encore Exocet. Dans la scène II, Barbade sauvée par Exocet, quand elle est embarrassée par les trois fous : Pisse, Tremble et Général Ver, tombe amoureuse d'Exocet. Exocet en est heureux et désire Barbade. Mais celle-ci lui impose des exigences : d'abord tuer Dominique, un des frères jumeaux d'Exocet et cette demande exaucée, ensuite tuer Sophie qu'Exocet regarde se déshabiller par le trou de la serrure et à la vue de laquelle son désir pour Barbade est excité. Exocet tue Barbade par méprise. Exocet est lié à Sophie. A la fin de la pièce, Sophie, déjà inquiète de son amour se laisse emporter par Joseph, un autre frère jumeau d'Exocet.

Il est déjà évident d'après cette brève explication que la parfaite ressemblance des deux jumelles et des trois jumeaux et le quiproquo occasionné par ce fait jouent un rôle important dans cette pièce. On pourrait même dire que le schéma indiqué ci-dessus du triangle d'amour sert surtout à déclencher le jeu de miroir faisant multiplier les images, jusqu'à ce qu'il devienne impossible de distinguer l'image réelle de l'image reflétée, l'une et l'autre déchirée de l'autre, et déchirée de soi. On peut imaginer les effets scéniques produits sur le spectateur à la vue de personnages de parfaite ressemblance qui se disputent, s'aiment, et tuent un autre comme s'il se tuait lui-même.

L'eau et le miroir ayant une relation intime avec un tel sujet sont efficacement utilisés dans cette pièce ; par exemple, pensons à la scène où Exocet nu sort de l'eau en face de Dominique comme si l'image de celui-ci surgissait tout d'un coup d'un miroir d'eau, ou bien à la dernière scène où Exocet, laissé tout seul, se regarde dans un miroir tendu par Socrate, son valet qui lui dit : « Il ne faut jamais rester seul, monsieur. / Voici encore de quoi vous distraire : ça vaut bien une / femme, une charmante petite femme<sup>28</sup>). » Ce qu'Exocet regarde dans le miroir, est-ce lui, ou bien un autre ?

Dans cette pièce, l'auteur fait apparaître une fois pour toutes (du moins parmi les six pièces constituant notre objet d'étude) un personnage, le Jongleur, qui relie la scène et la salle, et fait le commentaire de la pièce. Cette sorte de personnage se rencontre assez fréquemment dans le théâtre. Etant donné que lui-même est un personnage du théâtre, mais qu'il se place, pour ainsi dire, à l'intersection de la scène et de la salle, il peut affirmer ou dénier ce qui se passe

sur la scène, donner des conseils au spectateur ou lui faire la morale à l'occasion, et finalement, en créant une distance entre la scène et la salle, il incite le spectateur à réfléchir avec lucidité sur ce qui se passe devant ses yeux. C'est là la fameuse distanciation brechtienne. C'est en fonction de ce caractère que nous avons classé le Jongleur dans la catégorie de l'acteur qui mène le jeu ou le manipule d'une façon ou d'autre. Ainsi nous faudrait-il préciser qu'il y a une qualité différentielle entre Satan et Amour, et le Jongleur, quoique tous les trois appartiennent au même acteur. Tandis que les deux premiers exercent leur influence sur le déroulement même de la pièce, le dernier infléchit le message total de la pièce.

Revenons à notre question de tout à l'heure : ce qu'Exocet regarde dans le miroir, est-ce lui, ou bien un autre ? Le discours du Jongleur du prologue faisant comme une paire avec la parole du valet de la dernière scène citée plus haut, nous fournit une réponse significative, mais loin d'être décisive. Il dit aux spectateurs :

Mesdames et messieurs, [...] je suis sûr que devant votre miroir / Vous ne vous reconnaissez pas, / Ou du moins, si vous vous reconnaissez, c'est parce que / vous savez que c'est / Vous<sup>29)</sup>.

Donc, ce qu'Exocet regarde dans le miroir peut être aussi bien Exocet qu'un autre, selon qu'il a conscience ou non qu'il s'agit de lui-même. Le Jongleur dit ailleurs, en présentant des personnages jumeaux :

Mesdames, messieurs, / Je vous présente mesdemoiselles Barbade et Sophie, deux / soeurs jumelles, / Et messieurs Dominique, Exocet et Joseph, trois frères / jumeaux. / Elles ne savent pas se distinguer l'une de l'autre. / Eux-mêmes ne savent pas se reconnaître<sup>30)</sup>.

Pour ces personnages-là, donc, ils sont en même temps eux-mêmes et des

autres, soi et l'image reflétée dans le miroir. Le spectateur est ainsi engagé dans un jeu de miroir. La place que lui réserve le Jongleur ne paraît pas très confortable. Il dit en présentant cette fois trois fous :

Ceux-ci sont des hommes comme vous et moi, / Quoique retirés du monde. /  
Eux seuls connaissent la vérité / Comme vous et moi. / C'est-à-dire qu'ils  
sont fous<sup>31)</sup>.

Est-ce à dire que nous sommes fous, nous, les lecteurs et les spectateurs de cette pièce, comme Général Ver maniaque de la photographie, Pisse, de la mesure, et Tremble obsédé d'un rat ? Le discours du Jongleur semble viser moins à donner la philosophie sur la folie et la vérité qu'à nous inviter, nous aussi, au jeu de miroir. A suivre le Jongleur, ces fous sont notre propre image dans le miroir, si nous savons qu'ils nous représentent sur la scène et même si nous le nions, cela n'y change rien. Le Jongleur dirait que seulement, nous ne voulons pas le reconnaître, nous reconnaître en notre image. Ainsi la fonction du Jongleur semble-t-elle moins brechtienne ; au contraire elle entraîne dans la confusion notre connaissance de la réalité et de nous-même.

Remarquons encore deux discours du Jongleur :

C'est un drame de la réalité que vous voyez, je vous le / répète, / Et la réalité  
finit toujours par se réaliser<sup>32)</sup>.

Mesdames et messieurs, / La scène que vous allez voir est un triste épisode /  
De la lutte entre les amants / Et de la confusion des apparences. / Ce sont  
des événements vécus. / Les confins de la folie, les luttes de la passion / Font  
moins de ravage chez les pauvres acteurs / Que la fatale réalité<sup>33)</sup>.

Il s'agit évidemment de la mimésis, une caractéristique essentielle de l'art théâtral, dans le sens shakespearien, où le théâtre est le miroir reflétant le monde. Ces discours du Jongleur nous renvoient au monde référentiel de la pièce, à "la fatale réalité." Cette caractéristique mimétique du théâtre en soi ne met pas en lumière la spécificité de cette pièce, puisqu'elle est observée dans tout le théâtre d'une manière ou d'autre. Ce qu'il y a de remarquable ici, c'est la multiplicité du jeu de miroir. Dans le miroir qu'est le théâtre se poursuit encore le jeu de miroir. Dans l'image de la réalité, dans ce qui se passe sur la scène que le spectateur regarde devant ses yeux et où il se regarde d'une certaine façon, les personnages confondus et confondants à cause de la parfaite ressemblance, impliqués dans le jeu de miroir, multiplient des reflets projetés. On dirait une pièce de multi-miroir englobant même la salle. En ce sens, *Le Partage des Os* s'avère particulièrement théâtral et scénique. Parce qu'un lecteur de cette pièce serait moins atteint par les effets du jeu de miroir qu'un spectateur assistant à la représentation.

Nous avons groupé trois pièces *Arc-en-Ciel*, *Larmes de Couteau* et *Le Partage des Os*, du fait que le modèle actantiel de ces pièces représente le conflit d'amour. Pour les deux premières pièces, il y avait encore la similitude du motif qui les unit : la transformation de l'inanimé en animé par l'amour. Mais la motivation profonde de ce groupement n'est pas là. Elle doit être cherchée dans l'emploi de l'acteur déchiré. Si l'on y fait suffisamment attention, on s'aperçoit vite du fait intéressant que l'acteur déchiré, en réapparaissant acquiert de pièce en pièce une importance grandissante et que ce développement de l'acteur déchiré correspond au changement du contenu et de la forme dans ces trois pièces.

Dans *Arc-en-Ciel* est prédominant le thème de l'opposition entre le monde céleste et le monde d'ici-bas et l'acteur déchiré n'a pour fonction que de matérialiser un phénomène mystérieux et fantastique du monde céleste. Dans *Larmes de Couteau* encore, l'opposition des deux mondes existe, mais moins sensible que dans la pièce précédente. En revanche, le thème de la connaissance de soi apparaît central et c'est l'acteur déchiré qui constitue le support de ce thème. Le premier thème étant presque absorbé dans le second, à la fin de la pièce, le monde de Satan parvient à posséder, par l'opposition au monde d'ici-bas, la connotation du monde au-dessus, au-delà ou bien en dessous du monde de l'apparence et de la conscience ; il devient le lieu de l'autre (l'Autre). Enfin,

*Le Partage des Os* est une pièce fondée sur le jeu même de l'acteur déchiré où l'on s'égare, perdu dans l'enchevêtrement des images comme reflétées dans plusieurs miroirs.

Il est maintenant évident que l'acteur déchiré occupe une place essentielle dans l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes, et cela non seulement dans la thématique de la pièce où il s'agit surtout de la connaissance de soi, mais encore dans la réalisation sur la scène de la thématique sous-jacente avec des effets particuliers. Pourtant n'oublions pas que le jeu de miroir et le thème de la connaissance de soi ne concernent pas seulement l'acteur déchiré. Déjà dans *L'Empereur de Chine* et dans *Le Bourreau du Pérou*, le miroir et les yeux sont utilisés comme une sorte de clef de la connaissance.

Espher méditera sur lui-même en regardant son image, le fils né de l'amour incestueux avec sa fille.

Progression géométrique / Conception à la deuxième puissance / Je me considérerai comme entre deux miroirs<sup>34)</sup>.

M. Victor utilisera comme objectifs de son appareil à photographie « les yeux de victimes qui expient, lentilles qui rétablissent le mystère de la connaissance [...] »<sup>35)</sup>. Mais Espher de même que M. Victor n'accomplissant pas leurs vœux, Corvin cite ces deux exemples comme échec de la connaissance de soi<sup>36)</sup>.

Récapitulons le résultat de notre examen des six pièces. Les thèmes majeurs qui se manifestent dans ces pièces peuvent se résumer en ces trois formules : la destruction en vue de la table rase, la connaissance de soi et l'opposition des deux mondes. Ces trois thèmes, loin d'être indépendants de l'un de l'autre, ont des rapports intimes, si bien qu'ils constituent l'ensemble thématique de Ribemont-Dessaignes, quoiqu'ils ne possèdent le même poids, ni apparaissent ensemble dans toutes les pièces.

Le thème de l'opposition dans *Le Serin muet* va de pair avec celui de la connaissance de soi, tous les personnages étant renfermés dans la croyance

en soi fictif. Au thème de la destruction dans *L'Empereur de Chine* comme *Le Bourreau du Pérou* se joint toujours celui de la connaissance. (Il est à noter que dans le premier, les deux acteurs déchirés Equinoxe et Ironique réalisent un espace énigmatique où les personnages pourraient découvrir certaine clef de la connaissance —et surtout de la connaissance de soi—, mais où ils ne peuvent pas trouver leur place.) Ainsi peut-on conclure que l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes est l'univers où il est question de ce triangle thématique.

D'après notre conclusion, nous ne pouvons pas nous empêcher de considérer comme partial l'avis de Béhar sur les œuvres théâtrales de l'auteur. En mettant l'accent principalement sur le thème de la destruction, la négativité (il s'ensuit que Béhar fait de Ribemont-Dessaignes un dramaturge de la philosophie du non et de la conquête de l'absolu<sup>37</sup>), il attache (sans le négliger complètement) peu d'importance au thème de la connaissance de soi et par conséquent, ni les deux pièces : *Larmes de Couteau* et *Le Partage des Os*, ni l'acteur déchiré ne sont appréciés dans son étude à leur juste valeur. Son manque d'intérêt pour ce thème le rend incapable d'expliquer suffisamment le statut de Satan et le fait se contenter de rapporter l'origine d'Equinoxe et Ironique à « l'équivalence des contraires chère à Dada<sup>38</sup> ». Il est vrai que *Sept Manifestes Dada* ainsi que les écrits sur le dadaïsme de Ribemont-Dessaignes ne donnent aucune assurance, quand il s'agit de la compatibilité du thème de la connaissance de soi avec le dadaïsme. Mais cela ne change rien au fait que dans l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes, considéré comme fidèle dadaïste, ce thème a une valeur aussi importante que celui de la destruction. De plus, il n'est pas du tout inconcevable de supposer que la philosophie du non et la conquête de l'absolu soient appuyées sur la problématique concernant la connaissance de soi, d'une part parce que la notion de soi usuellement acquise serait bien un des objets à détruire, et d'autre part parce que cette destruction aurait pour objectif final la connaissance véritable de soi, quoiqu'elle soit toujours vouée à l'échec.

## V. Investigation scénique

Nous avons fait mention, au cours de notre étude, des effets scéniques créés par l'emploi de l'acteur déchiré et de l'acteur qui se tait, qui, rappelons-nous le bien, tous les deux ayant un rapport important avec la structure et la signification de la pièce, constituent une phase caractéristique de l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes.

Dans ce chapitre, nous voulons étudier les caractéristiques de l'investigation scénique de l'auteur, en examinant surtout les didascalies, partie du texte théâtral dans laquelle on remarque le plus souvent et de la façon la plus claire, la conception de l'auteur sur les éléments non-linguistiques du théâtre.

Il est vrai qu'une pièce abondante en didascalies n'est pas toujours plus théâtrale qu'une pièce qui en est presque privée. Un exemple tel que le théâtre shakespearien pourrait bien le prouver. Les éléments scéniques, spatialisables sur la scène sont inscrits aussi dans les répliques, par exemple, sous forme de déictiques. De plus, la pratique du théâtre peut jouir, à la représentation, de la liberté de supprimer quelque partie de la didascalie et des éléments scéniques exprimés soit explicitement, soit virtuellement dans le texte, ou d'y ajouter les éléments extérieurs au texte. Il n'en est pas moins vrai que les didascalies nous offrent des clefs pour éclairer l'investigation scénique de l'auteur.

Les indications scéniques dans les six pièces concernées se répartissent en gros en six catégories :

1. lieu et temps scéniques
2. situation du début de la scène
3. sortie et entrée des personnages
4. ton de la scène
5. gestes des personnages, gestes conformes à ce qu'on pourrait imaginer à partir des répliques, gestes qui concrétisent ou amplifient des répliques
6. geste, image et bruitage en contrepoint ou complètement distincts des répliques

Le lieu et le temps scéniques et la situation du début de la scène sont indiqués très succinctement comme : « Salle vide<sup>39)</sup> », « Des dactylographes tapent avec une extrême vélocité<sup>40)</sup>. » Cette simplicité prouve d'une part, le peu d'intérêt

de l'auteur pour les effets réalistes et laisse une grande possibilité d'intervention au metteur en scène dans le choix du décor selon le mode de représentation qui lui convient. D'autre part, elle indique le peu d'importance de la détermination rigoureuse du lieu. Comme nous l'avons indiqué à propos de *L'Empereur de Chine* et *Le Bourreau du Pérou*, les pièces de Ribemont-Dessaignes, même lorsqu'elles s'assignent les noms des pays réellement existants, ne se réfèrent pas pour autant à un lieu quelconque de la réalité extérieure. Leur lieu scénique n'est ni lieu historique (telle ou telle cour d'une époque donnée), ni copie du lieu réel (un salon bourgeois, par exemple), mais réfèrent même du texte. Pourtant, cela ne veut pas dire que le théâtre de Ribemont-Dessaignes est de nature close ; au contraire, il est ouvert vers la salle (le Jongleur engage le spectateur dans le jeu de miroir) et le jeu se prolonge dans la coulisse (un huissier vient rapporter la situation militaire de la bataille censée se dérouler hors de la scène). Et n'oublions pas la dernière phrase de *L'Empereur de Chine* : « Une vieille femme est morte de faim hier à Saint-Denis...<sup>41)</sup> » Le nom évoqué du lieu réel et le mot déictique "hier" renvoient le spectateur au monde réel de la vie quotidienne, et l'amènent à repenser à la signification de la pièce.

Dans les indications scéniques concernant l'entrée et la sortie des personnages, il n'y a rien à remarquer spécifiquement, si ce n'est l'intervention du Jongleur entre deux scènes, laquelle découpe le déroulement de la pièce et constitue un espace théâtral situé entre la scène et la salle. Nous avons déjà parlé des fonctions conative et phatique du Jongleur dans *Le Partage des Os*. Cette sorte d'espace théâtral mérite d'être examinée au niveau plus général de l'étude théâtrale. Nous devons renoncer à une telle tâche qui dépasserait l'étude des œuvres d'un seul auteur. Pour le moment, il suffit de remarquer dans le jeu du Jongleur l'insertion du jeu de cirque, donc de l'élément spectaculaire qui est d'ailleurs un des procédés traditionnels fréquemment utilisés.

Il y a peu d'indications scéniques concernant le ton de la scène dans les pièces de Ribemont-Dessaignes. On en trouve néanmoins quelques unes qui caractérisent l'atmosphère de la scène, mais qui ne vont pas jusqu'à dominer le ton de la scène entière. Par exemple, l'adverbe « mélancoliquement<sup>42)</sup> » caractérisant l'évolution circulaire monotone du Coureur Cycliste dans *Larmes de Couteau*, et l'adjectif « déchirant<sup>43)</sup> », le son d'un cor de chasse dans la même pièce.

Les indications concernant les gestes des personnages conformes à ceux qu'on



pourrait imaginer à partir des répliques et aptes à les amplifier, les gestes paraverbaux en d'autres mots sont, pour ainsi dire, des indications redondantes. Soit que les gestes de ce type concrétisent des répliques, soit qu'ils accompagnent les répliques comme sentiments extériorisés, soit qu'ils précèdent les répliques qui les justifient après coup, ils ne se détournent pas considérablement de la suite discursive des répliques. L'indication « Les dactylographes emportent leurs machines<sup>44)</sup> » est placée après l'impératif « Allez écrire autre part. Toute votre littérature fait trop de bruit. Ma tête éclate<sup>44)</sup>. » L'indication « Ironique et Equinoxe sont secoués d'un rire convulsif<sup>45)</sup> » est confirmée par une réplique qui la suit : « Pourquoi cette crise hystérique ?<sup>45)</sup> » Onane, au refus de la Sage-Femme à son ordre de détruire jusqu'à la destruction, l'injure en frappant du pied<sup>46)</sup>, et ce geste indiqué se comprend comme son sentiment extériorisé. Ces indications qui donnent au lecteur plus de facilité à imaginer la scène rendent certainement le texte plus lisible. Mais l'investigation des éléments non-linguistiques de l'auteur apparaît plus fructueuse dans les indications de 6. C'est là où nous pouvons le mieux discerner au niveau textuel les caractéristiques scéniques de l'univers théâtral de l'auteur.

D'abord, le bruitage est utilisé pour accentuer la scène, à quoi il assigne le ton, soit discordant, soit parodique, soit solennel, soit mélancolique. Nous avons déjà noté l'emploi du son du cor de chasse aux approches du paroxysme. Les autres instruments indiqués par l'auteur sont la trompette, l'orgue de Barbarie, et l'accordéon et chacun d'eux semble correspondre en gros à une ou deux sortes d'atmosphère. Lorsqu'Onane « tire un des registres du clavier<sup>47)</sup> » pour « faire mourir un poisson dans la mer<sup>47)</sup> », « on entend une trompette aiguë<sup>47)</sup> » : une réponse décevante et discordante à sa volonté extraordinaire. Dans la même pièce, les sonneries de trompettes augmentent le caractère caricatural du discours du Ministre de la Paix à la déclaration de la guerre. Le son d'un orgue de Barbarie rompt le silence où était Onane à genoux devant la chambre de son père gardée par un serviteur. L'accordéon s'emploie pour créer une atmosphère mélancolique. Ces instruments forment la gamme du bruitage dans l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes.

Les fonctions du geste se divisent en deux grandes catégories ; l'une d'elles est d'introduire les éléments spectaculaires sur la scène, et l'autre, les éléments hétéroclites ou secondaires au jeu principal. Le jeu gestuel d'Ironique et

Equinoxe appartenant au jeu du jongleur dans sa forme exagérée, et celui des trois danseuses appartenant au ballet comique et à la mimique, tous les deux se comprennent comme l'insertion des éléments du jeu de cirque spectaculaire dans le théâtre. Cela se voit clairement dans les indications suivantes :

Equinoxe joue. Il sort de la petite flûte des sons graves de trombone. Ironique danse. Ses articulations font entendre un bruit de ferraille<sup>48)</sup>.

« Elles (les trois danseuses) parent un mannequin sans tête<sup>49)</sup> », à la façon de ce qu'elles font pour servir le président.

La deuxième fonction du geste possède plusieurs exemples dont nous retenons les trois suivants. Dans une scène du repas familial du *Bourreau du Pérou*, alors que se déroule la dispute entre Alcaline et son père au sujet de l'amour d'Alcaline, en y mêlant aussi Félicité, domestique de la famille, les deux aides dépouillent le petit cadavre des bijoux et se les disputent dans un coin de la scène. Ainsi les deux scènes, l'une principale et l'autre secondaire se développent parallèlement, produisant un effet conjugué.

Dans *Larmes de Couteau*, Eléonore, amoureuse du Pendu, s'obstine à l'épouser. Comme une enfant qui pleurniche, « elle se roule à terre. Des gens passent en courant et disparaissent<sup>50)</sup>. » Ces gens qui traversent la scène comme le vent, concrétisent-ils la rage d'Eléonore ? Si un des caractères spécifiques du théâtre réside dans le fait que même l'abstrait se concrétise dans le lieu scénique, cette scène en est un bon exemple.

Dernier exemple. Dans la scène où Eléonore essaie de séduire le Coureur Cycliste, la mère d'Eléonore « passe au fond et se livre à des exercices de culture physique<sup>51)</sup> », un geste que la suite discursive de la pièce ne rend pas compréhensible.

Quant à l'image, dernier élément classé dans la catégorie 6 des indications scéniques, on peut relever l'image onirique ou fantasmagorique des deux scènes du rêve, celle de M. Victor (*Le Bourreau du Pérou*) et celle du Pendu Saturne

(*Larmes de Couteau*), toutes deux constituées du corps déchiré d'une femme, et l'image fantastique des trois pièces : l'oscillation des étoiles que David regarde avec son télescope dans *Arc-en-Ciel*, l'éclatement en morceaux de la lune au moment où Eléonore et le Pendu s'embrassent dans *Larmes de Couteau* et le cœur qui bat en l'air, pendant qu'Amour tape sur sa machine (*Le Bourreau du Pérou*).

Quelle conclusion pouvons-nous tirer de ces observations sur l'investigation scénique de l'auteur ? Ce qui est à indiquer avant tout, c'est l'aspect spectaculaire considéré par Béhar comme une des caractéristiques du théâtre dada<sup>52</sup>), lequel ne se forme pas pourtant à lui seul en trait distinctif de ce théâtre, ni du théâtre de Ribemont-Dessaignes. Du moins, est-il possible de voir dans cet aspect spectaculaire de l'univers théâtral de l'auteur, un élément correspondant à une des revendications d'A. Artaud pour le théâtre, et une certaine filiation avec les auteurs du théâtre surréaliste, surtout R. Vitrac, et jusque avec certaines œuvres d'E. Ionesco.

D'une part, les images concrètes dont nous avons mentionné quelques exemples nous rappellent ce que dit Artaud de « l'imprévu dans les choses<sup>53</sup> », c'est-à-dire une des spécificités du lieu scénique qui est hautement physique, du lieu où les images nées dans l'esprit de l'auteur prennent aussitôt une forme concrète.

D'autre part, les images constituant des rêves nous font penser à certaines mises en scène des rêves sur la scène de Vitrac dans *l'Entrée libre* et d'Ionesco dans *Le Piéton de l'Air*, etc. Pour l'un et pour l'autre, les scènes de rêve sont imbriquées dans la structure même de la pièce. En revanche, les deux rêves réalisés dans le théâtre de Ribemont-Dessaignes sont plus épisodiques (mis à part toutefois l'intérêt dans l'emploi du corps déchiré).

Si nous considérons l'investigation scénique de l'univers théâtral de l'auteur en fonction de sa relation avec la structure narrative de la pièce, l'éclatement du visage de *Larmes de Couteau* attire particulièrement notre attention, puisque l'auteur en fait un rouage indispensable pour le déroulement de la pièce. Ribemont-Dessaignes, tout poète qu'il est, sait bien s'exprimer par des images concrètes quand il compose une pièce.

## VI. Examen des caractéristiques du discours

Dans les trois chapitres précédents, notre étude portait sur les aspects narratif et thématique (avec l'appui du modèle actantiel et du classement des acteurs principaux) et sur l'aspect scénique des pièces du Ribemont-Dessaignes. Dans ce chapitre, nous allons examiner leur aspect rhétorique et relever des caractéristiques du discours théâtral.

Le langage de son théâtre ne présente pas d'irrégularités telles qu'on s'y attend dans le théâtre dada. La syntaxe traditionnelle étant observée, la scène de la non-communication de deux personnages enfermés chacun en soi ne va pas jusqu'à la dégradation totale du langage. Cette conservation de l'usage ordinaire du langage ne veut pas dire pourtant que le langage du Ribemont-Dessaignes est calqué sur le langage quotidien. Au contraire, les discours théâtraux de cet auteur sont pleins d'images symboliques et ne manquent pas d'expressions intéressantes.

Ceux qui s'intéressent surtout à ces images symboliques peuvent en trouver une explication élaborée dans l'étude de Corvin faite d'un point de vue plutôt thématique que théâtral. Il a réussi à saisir l'ensemble des images caractéristiques et leur organisation dans l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes et à la différence de Béhar, il arrive ainsi à considérer la connaissance de soi comme un des thèmes majeurs du théâtre de l'auteur. Pourtant sa méthode pour aborder un texte théâtral consistant à en dégager les thèmes principaux par l'observation des motifs qui sont des images symboliques, ne recouvre pas la spécificité du discours théâtral, malgré quelques références à l'aspect scénique. Nous allons donc présenter, rapidement et de façon sommaire, l'explication de Corvin sur des images symboliques à travers l'univers théâtral de Ribemont-Dessaignes et ensuite, examiner les caractéristiques remarquables du discours théâtral, qui est le texte-à-dire.

Corvin voit dans les images symboliques «deux forces ennemies<sup>54)</sup>» qui «s'affrontent : le principe mâle et le principe femelle, au premier chef, mais tout aussi bien la verticalité et l'horizontalité, l'os et la viande, la pesanteur et son contraire, la circonférence et le centre de la sphère, le rond et le pointu, le mouvant et l'immobile<sup>54)</sup>». Ensuite, il essaie de formuler l'organisation

de ces forces avec leur valeur propre : « tant qu'il n'est que matière, l'être est collé à la terre, pesant, horizontal et féminin ; s'il se hausse à l'esprit, s'il se fait Dieu, il échappe à l'attraction universelle et, dressé, immobile et vertical, devient une sorte d'axe du monde autour duquel tout gravite. Mais la réalisation parfaite de soi, par immobilisation, est aussi le signe d'une défaite totale, puisqu'elle exige, pour s'accomplir, la mort<sup>55</sup>). » Et comme l'indique Corvin, ces forces susdites sont observables dans l'univers de l'auteur soit sous forme d'images concrètes, soit verbalisées, et dans bien des cas, de deux manières en même temps. Par exemple, lorsque le Coureur Cycliste se dit les phrases suivantes, c'est tout en continuant ses évolutions circulaires :

L'existence est ronde et la terre aussi / Le cœur est rond et l'amour aussi. / [...] Hélas, hélas, qui donc m'enseignera le Pointu ? [...] Pourquoi ne pourrais-je jamais m'évader de la vie en rond ? C'est mélancolique<sup>56</sup>).

C'est dans cette coexistence parallèle des images du concret et de l'abstrait, importante aussi du point de vue de l'investigation scénique, que Corvin voit la qualité du théâtre de Ribemont-Dessaignes qu'il appelle métaphysique et symbolique.

Passons maintenant à la considération du discours théâtral. Dès l'abord, une question apparaît : quelle est la spécificité du discours théâtral ? On lui trouve deux caractères fondamentaux ; l'un consiste dans la partition en répliques entre plusieurs personnages et l'autre relève de son dialogisme, à savoir que le discours théâtral a pour destinataires des personnages sur scène et aussi le spectateur. Le discours du Jongleur dans *Le Partage des Os* explicite cette fonction dialogique du discours théâtral.

A la lumière de ces deux principes élémentaires, on peut isoler un type de discours peu familier au théâtre traditionnel et surtout au théâtre psychologique. C'est un type de discours constitué de bribes de phrases coupées dont la plupart sont formées par le syntagme nominal ou par l'infinitif. Nous l'appellerons pour commodité le discours nominal. En voici quelques exemples.

Dans la scène d'entretien entre Espher et les deux bouffons qui viennent lui offrir un cadeau du roi des Philippines : le nombre quatre et le nombre six, un discours nominal qui va aboutir à une phrase prévenant l'arrivée au trône

d'Espher :

Ironique : Sable fin

Equinoxe : Boule liquide

Ironique : Le vent pousse le radeau.

Equinoxe : Et toute la construction.

Ironique : Voici le ciel

Equinoxe : Lourd poids vertical.

Ironique : Terre, terre.

Equinoxe : Terre par en dessous. Naufrage.<sup>57)</sup>

Et dans la conversation entre trois prêtres et Onane qui leur pose la question sur la mort :

Premier Prêtre : Vous avez peur de la mort ?

Onane : Oui. Je veux savoir ce qu'elle est.

Troisième Prêtre : Libération.

Premier Prêtre : Enchaînement.

Deuxième Prêtre : Ni extérieur ni intérieur.

Premier Prêtre : Ténèbres.

Troisième Prêtre : Lumière.

Premier Prêtre : Entrée dans un cercle.

Troisième Prêtre : Sortie d'un cercle.

Deuxième Prêtre : Cercle.<sup>58)</sup>

Les deux aides de M. Victor font des offres à Alcaline au moyen du verbe infinitif.

Sweet : Sentir, dormir.

Goliath : Chanter, courir.

Alcaline : Merci.

Sweet : Voir, voyager, saisir.

Goliath : Chasser, tenir, voler.

Sweet : Savoir, détruire.

Goliath : Donner, boire, apprendre, vendre, couper, agir, crier, vomir, prier, espérer.

Sweet : Contenir, laver, soupirer, découdre, assassiner, manger, geindre, tendre, planter, frire.

Alcaline : Non, non.

Sweet : Régner.

Goliath : Mourir.

Alcaline : Merci, merci Je ne veux rien de tout cela. Merci de vos offres.<sup>59)</sup>

Ces syntagmes nominaux sans contexte syntaxique et ces infinitifs qui expriment « simplement l'idée de l'action, à la façon d'un nom abstrait et sans relation nécessaire à un sujet<sup>60)</sup> » semblent créer un espace-temps théâtral, pour ainsi dire, suspendu au cours du déroulement de la pièce. Au lieu de faire avancer le jeu, le discours nominal qui n'a que des idées abstraites comme son référent, ne nous enseigne rien sur l'action de tel personnage, ni sur son caractère. Les personnages-émetteurs sont même remplaçables l'un par l'autre. Or dans le théâtre traditionnel et surtout psychologique où peut facilement confondre un personnage avec un être réel, une entité-substance, le rôle principal des répliques est d'informer de l'action de tel ou tel personnage (le personnage-émetteur lui-même ou les autres), du caractère de l'émetteur et de ses sentiments divers. Les répliques dans ce genre de théâtre mènent le jeu et font avancer l'action.

Le discours nominal du théâtre de Ribemont-Dessaignes (ce ne serait sans doute pas le seul à en faire usage) fonctionne principalement de manière à créer un espace symbolique et métaphysique, et de ce fait, les citations ci-dessus sont pleines des images-motifs de son théâtre dont nous avons parlé plus haut. C'est là que ce discours nominal diffère du discours dans *La Cantatrice Chauve* d'Ionesco, bien que l'un et l'autre soient aussi loin du discours psychologisant. Un autre point commun consiste en ce que les personnages-émetteurs peuvent se remplacer l'un par l'autre dans les répliques d'Ionesco aussi, mais plus radicale-

ment que dans celles de Ribemont-Dessaignes. Parce qu'ici, les personnages-émetteurs formant un groupe adresse l'un après l'autre le discours nominal à un destinataire commun qui l'écoute, ce qui interdit l'interchangeabilité des rôles d'émetteur et de destinataire entre eux, cependant que dans le cas d'Ionesco, tous sont à la fois émetteur et destinataire et l'interchangeabilité est totale.

Voici un exemple tiré de *La Cantatrice Chauve* :

M<sup>me</sup>Martin : Touche pas ma babouche !

M. Martin : Bouge pas la babouche !

M. Smith : Touche la mouche, mouche pas la touche.

M<sup>me</sup>Martin : La mouche bouge.

M<sup>me</sup>Smith : Mouche ta bouche.<sup>61)</sup>

Cette sorte de discours a prêté à maintes critiques : on parlait de communication dégénérée, de prolifération du langage, et d'éclatement de la conception traditionnelle du théâtre.

Dans le cas du discours nominal, le langage n'est pas en jeu, au contraire, il semble se fonder sur la croyance dans le pouvoir du langage, puisque l'éclatement apparent du langage est destiné à libérer son pouvoir évocateur. D'ailleurs, les images-motifs récurrentes dans d'autres parties de la pièce facilitent l'établissement des correspondances entre l'espace du discours nominal et l'espace de base. Outre cela, le principe d'antithèse fonctionne comme organisateur de ce discours.

Selon Béhar, Ribemont-Dessaignes aurait prétendu « avoir laissé parler son inconscient dans *L'Empereur de Chine*<sup>62)</sup> » et dire « ce que j'écris, mon raisonnement ne le dirige pas. Cela se fait tout seul, presque sans moi, du moins sans contrôle<sup>62)</sup> », sans convaincre pourtant Béhar<sup>63)</sup>. Que l'écriture de Ribemont-Dessaignes soit à mettre au compte de son inconscient ou non, si nous nous référons au début de *L'Empereur de Chine* et au rôle d'Amour dans *Le Bourreau du Pérou*, nous sommes bien tenté de voir dans ce discours nominal un certain lien avec la fameuse écriture automatique des surréalistes, ou du moins, une



certaine réflexion de l'auteur sur le pouvoir du langage qui n'est pas réglé par le contexte familial à la communication quotidienne, langage qui est créateur de son propre référent fictionnel.

Rappelons-le encore une fois : le début de *L'Empereur de Chine* est la scène où les dactylographes procèdent à la composition de phrases gratuites à partir de la matière première qu'est l'alphabet, et Amour prétend que seule sa machine à écrire possède le pouvoir de rendre des choses définitives, même la mort.

Il est vrai que ce discours nominal n'apparaît que dans deux pièces parmi six ; à cause de la longueur de la pièce sans doute. L'auteur ne s'est pas hasardé à écrire une pièce composée, dans une grande partie, de discours nominal, si bien qu'il ne s'éloigne pas beaucoup du discours traditionnel du théâtre. Cela ne réduit pas pourtant l'importance de ce discours nominal dans la compréhension de son univers théâtral. Dans une scène de *L'Empereur de Chine* juste avant que les deux bouffons rencontrent Onane à l'approche menaçante de l'ennemi, on peut observer une convergence de certaines caractéristiques de cet univers théâtral : l'acteur déchiré, la coexistence des images abstraites et concrètes, et le discours nominal.

Ironique : J'interroge.

Equinoxe : Rien ne pèse.

Ironique : Cependant c'est ici le seul règne de l'attraction.

Equinoxe : Gravité.

(Ironique se trouve dans l'espace, incliné, la tête plus basse que les pieds.)

Ironique : Ah, ah, peut-être vais-je tomber sur la lune !

Equinoxe, il crache en l'air : Crachat. Le bolide jaillit vers Sirius.

Ironique : Les astres se rencontrent. Choc du crachat contre mon oeil.

(Il reprend une position presque verticale mais à une certaine hauteur.)

Equinoxe : Alpha.

(Il se tasse sur le sol.)

Ironique : Gamma.

Equinoxe : Hercule.

Ironique : Chute.

(Il descend rapidement sur le sol.)

Equinoxe : Cent mille ans.

(Il est dans l'espace à une certaine hauteur, presque horizontal.)

Ironique : Enorme vitesse silencieuse.<sup>64)</sup>

## VII. Conclusion — provisoire

“Comment terminer” est aussi difficile que “par où commencer”. Surtout quand il s’agit d’une étude destinée à être incorporée dans un projet plus vaste. De ce fait, notre parcours dans l’univers théâtral de Ribemont-Dessaignes reste moins conclusion définitive que question ouverte.

Deux chercheurs qui se sont attaqués avant nous à la même question : le théâtre dada existe-t-il ?, diffèrent d’avis quant à la conclusion. Tout en reconnaissant que les œuvres théâtrales de Ribemont-Dessaignes sont assez conformes aux conventions du théâtre traditionnel, Béhar réserve à cet auteur la place d’un des deux représentants du théâtre dada (l’autre est Tristan Tzara), surtout en raison des thèmes observés dans son théâtre. En revanche, Corvin refuse à ses œuvres la qualification “dada” et conclut que ses «œuvres [...] n’appartiennent qu’à lui<sup>65)</sup>». Pour lui, le théâtre dada exemplaire doit être réalisé par la verve dramatique spontanée d’une négation provocante avant la réflexion philosophique personnelle. Ainsi l’un cherchait dans les pièces de Ribemont-Dessaignes l’esprit dada, et l’autre, sa pratique d’abord.

Pour notre part, nous ne nous hâtons pas comme eux de conclure de façon alternative : oui ou non. Comme nous l’avons précisé dans l’introduction, notre étude n’est qu’un premier pas vers un projet futur. Cela ne nous empêche pas moins de prétendre que notre parcours nous a fourni des clefs pour l’étude ultérieure, par la recherche des caractéristiques de l’univers théâtral de Ribemont-Dessaignes. Nous croyons avoir réussi à apprécier à sa juste valeur le thème de la connaissance de soi, sous-estimé par Béhar et reconnu, mais insuffisamment expliqué par Corvin. Notre observation du décalage entre le modèle actantiel principal et la structure de surface, de l’importance des images concrètes ainsi que des images verbales, et de la fonction du discours nominal nous a amené à remarquer dans le théâtre de Ribemont-Dessaignes, une des caractéristiques

majeures du théâtre moderne (la dévalorisation de l'action au sens aristotélicien), et certains liens hypothétiques entre le théâtre de Ribemont-Dessaignes et le surréalisme, de même qu'entre celui-là et le théâtre des années 50.

Ce qui est certain, c'est que le critère "néguvisme dadaïste" nous a introduit dans un univers complexe, plein d'images et de sens, et que nous connaissons maintenant—notre conclusion suspendue entre affirmation et négation—comme appartenant à un auteur du mouvement dadaïste, l'univers théâtral de Georges Ribemont-Dessaignes.

## NOTES

On utilise les sigles suivants pour les textes : T.D.S. « Le Théâtre dada et surréaliste », T.D. « Le théâtre Dada existe-t-il ? », E.C. « L'Empereur de Chine », S.M. « Le Serin muet », B.P. « Le Bourreau du Pérou », A.C. « Arc-en-Ciel », L.C. « Larmes de Couteau », P.O. « Le Partage des Os ».

- 1) T.D.S. p. 19.
- 2) T.D.S. p. 19.
- 3) Michel Corvin se pose le même genre de question dans son étude de deux dadaïstes : Georges Ribemont-Dessaignes et Tristan Tzara. Cette étude est intitulée précisément comme « Le théâtre Dada existe-t-il ? » Voir le même article in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1971—3.
- 4) Raymond Laubreaux, *Les Critiques de Notre Temps et Ionesco*, Garnier, 1973, p. 8.
- 5) Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, 1978, p. 109.
- 6) Ibid., p. 109.
- 7) Ibid., p. 109.
- 8) Ibid., p. 112.
- 9) A propos de la valeur symbolique des noms choisis par l'auteur pour des personnages, M. Corvin présente une explication éclairante et intéressante. Son interprétation du titre d'une pièce *Larmes de Couteau* nous

paraît très audacieuse, mais ne manque pas d'intérêt. Il écrit : « faire pleurer un couteau, c'est faire qu'un homme soit femme, c'est espérer l'avènement de l'androgynie sauveur. » Voir T.D., p. 247.

10) T.D.S. p. 161.

11) T.D.S. p. 161.

12) T.D.S. p. 163.

13) Le statut de Verdict est assez équivoque. H. Béhar le considère comme mercenaire de la Chine (T.D.S., p. 150). Mais il n'y a aucun élément dans le texte qui atteste le fait. Dans la scène V du troisième acte, Verdict est appelé prince (« On annonce que le prince Verdict passe du côté des ennemis ! ») et dans la scène IX du même acte, il s'appelle lui-même frère d'Onane (« L'œil saisit tout ce qu'il peut sauf son frère. Hé ma soeur, tiens-toi, tiens-toi ; »). Mais dans le premier acte, il s'adresse à Espher par « monsieur » et vouvoie Onane. De plus, il n'existe pas de scène familiale.

Deux interprétations seraient possibles : 1. Verdict est frère d'Onane et fils d'Espher, 2. Verdict est un des sujets d'Espher (dans ce cas, « prince » signifie « celui qui possède un titre, attaché ou non à la possession d'une terre, conféré par un souverain » selon *Petit Robert 1*), et la sympathie le fait appeler Onane ma soeur.

Le choix entre ces deux interprétations est important surtout pour la compréhension de la relation entre Onane et Verdict. Parce que si l'on choisit la première solution, un amour incestueux s'ajoute encore à celui entre Onane et Espher. Il est aussi possible de penser que l'auteur lui-même a hésité entre ces deux choix ou bien qu'il a changé d'opinion à mi-chemin consciemment ou non. Pour le moment, nous ne pouvons pas trancher cette question. Nous nous contenterons de retenir l'essentiel : c'est la ressemblance foncière entre Onane et Verdict.

14) E.C. Acte III, scène 8, p. 118.

15) Il est à noter que ce tableau ne contient que des éléments susceptibles de nous éclaircir dans la compréhension de ces deux pièces. Il faut aussi prévenir que l'acteur n'est pas un concept rigoureusement défini. Son degré d'abstraction est laissé à la décision du chercheur. Par exemple, nous aurions pu grouper Espher et Victor dans une catégorie actorielle :

acteur qui se tue. En tenant compte de six pièces dans une perspective globale, nous avons choisi les acteurs qui nous semblaient essentiels pour l'étude de l'univers théâtral de Ribemont-Dessaigues.

- 16) T.D. p. 152 En effet, la production de la pièce (1916) précède la manifestation du dadaïsme (1920).
- 17) E.C. Acte III, scène 10, pp. 124–125.
- 18) B.P. Acte III, Tableau II, scène 11, p. 315.
- 19) E.C. Acte I, scène 1, p. 14.
- 20) T.D.S. p. 177.
- 21) A.C. scène 5, pp. 184–185.
- 22) L.C. scène 6, pp. 200–201.
- 23) Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de Dérision*, Idées / Gallimard, 1974, p. 67.
- 24) L.C. scène 4, p. 197.
- 25) L.C. scène 5, p. 198.
- 26) L.C. scène 7, p. 204.
- 27) Le texte de cette pièce publiée aux Editions Champ Libre nous laisse quelques doutes sur l'agencement des pages et la possibilité de quelques lacunes. Cela nuirait gravement, si nous engageons une étude critique minutieuse ou une représentation authentique de cette pièce. Nous espérons toutefois que cet inconvénient n'est pas catastrophique pour notre but qui est de cerner globalement l'univers théâtral de l'auteur.
- 28) P.O. scène 4, p. 233.
- 29) P.O. Prologue, p. 208.
- 30) P.O. Prologue, p. 208.
- 31) P.O. Prologue, p. 209.
- 32) P.O. scène 6, p. 222.
- 33) P.O. Entracte, p. 231.
- 34) E.C. Acte I, scène 6, p. 37.
- 35) B. P. Acte I, Tableau II, scène 6, p. 183.
- 36) T.D. p. 238.
- 37) T.D.S. p. 31 et p. 181.
- 38) T.D.S. p. 156.
- 39) B.P. Acte I, Tableau I, scène I, p. 155.

- 40) E.C. Acte I, scène I, p. 9.
- 41) E.C. Acte III, scène I, p. 128.
- 42) L.C. scène 4, p. 198.
- 43) L.C. scène 7, p. 203.
- 44) E.C. Acte I, scène I, p. 12.
- 45) E.C. Acte I, scène 2, p. 21.
- 46) E.C. Acte II, scène 5, p. 66.
- 47) E.C. Acte II, scène I, p. 45.
- 48) E.C. Acte II, scène 4, p. 101.
- 49) B. P. Acte I, Tableau I, scène 2, p. 162.
- 50) L.C. scène 2, p. 195.
- 51) L.C. scène 5, p. 199.
- 52) T.D.S. p. 31.
- 53) Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », in *Œuvres Complètes IV*, Gallimard, 1978, p. 42.
- 54) T.D. pp. 243–244.
- 55) T.D. p. 244.
- 56) L.C. scène 5, pp. 198–199.
- 57) E.C. Acte I, scène 2, p. 22.
- 58) E.C. Acte II, scène 4, p. 60.
- 59) B.P. Acte I, Tableau II, scène 4, p. 172.
- 60) Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, Duculot, 1975, p. 612.
- 61) Eugène Ionesco, « La Cantatrice Chauve », in *Théâtre I*, Gallimard, 1954, p. 55.
- 62) T.D.S. p. 169.
- 63) T.D.S. pp. 169–170.
- 64) E.C. Acte III, scène 7, pp. 112–113.
- 65) T.D. p. 250.

Textes indiqués en abréviation :

- T.D.S. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Idées / Gallimard, 1979.
- T.D. Michel Corvin, « Le théâtre Dada existe-t-il ? », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1971–3.

E.C., S.M., et B.P. sont contenus dans :

Georges Ribemont-Dessaignes, *Théâtre de Georges Ribemont-Dessaignes*, Gallimard, 1966.

A.C., L.C., et P.O. sont contenus dans :

*Dada-2*, présenté par Jean-Pierre Bégot, Editions Champ Libre, 1978.

Pour les autres textes cités, voir les notes concernées.

## TABLE DE MATIERES

<b>I</b>	<b>Introduction</b>
<b>II</b>	<b>L'Auteur, ses œuvres théâtrales et la fable de chaque pièce</b>
<b>III</b>	<b>Acteur</b>
<b>IV</b>	<b>Etude analytique</b>
	1. <i>Le Serin muet</i>
	2. <i>L'Empereur de Chine et Le Bourreau du Pérou</i>
	3. <i>Larmes de Couteau, Arc-en-Ciel et Le Partage des Os</i>
<b>V</b>	<b>Investigation scénique</b>
<b>VI</b>	<b>Examen des caractéristiques du discours</b>
<b>VII</b>	<b>Conclusion – provisoire</b>